

Parcours
anthropologiques

Parcours anthropologiques

8 | 2012

Anthropologie des pratiques musicales

Ramasseurs de sons, des périphéries au transnational. Mouvements de *Manguê Beat* dans la Grande Vitória et ailleurs

Jorge P. Santiago



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pa/162>

DOI : 10.4000/pa.162

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2012

Pagination : 220-242

ISBN : 1634-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

Jorge P. Santiago, « Ramasseurs de sons, des périphéries au transnational. Mouvements de *Manguê Beat* dans la Grande Vitória et ailleurs », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 8 | 2012, mis en ligne le 20 avril 2013, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pa/162> ; DOI : 10.4000/pa.162

Parcours anthropologique

Ramasseurs de sons, des périphéries au transnational. Mouvances de *Mangue Beat* dans la Grande Vitória et ailleurs

Jorge P. Santiago

Université Lumière Lyon 2, CREA

Il s'agit ici de proposer une réflexion sur les rapports entre les pratiques musicales et les sonorités quotidiennes qui se développent dans les périphéries de l'aire métropolitaine d'une ville du Sud-Est brésilien, où une nouvelle expérience musicale s'est développée depuis les années 2000. Je pars du présupposé que ces pratiques musicales nous confrontent à des formes de perception d'un paysage urbain mais aussi à la diversité de la production musicale qui s'y développe. Ce qui, par conséquent, renvoie à des processus d'appréhension des rapports entre les façons de pratiquer la musique et les cadres sociopolitiques, et ainsi à l'articulation entre pratiques musicales, temps, espace et pouvoirs.

Au sein de ces dynamiques et esthétiques musicales, les investissements identitaires et la production du lieu musical vont introduire de nouvelles données ethnographiques qui trouvent leurs sources dans les expériences vécues par des nouvelles générations de musiciens de différentes villes et régions du pays. Car, pour certains groupes et tendances musicales, parfois plus que la ville elle-même, certains quartiers deviennent l'espace de la visibilité, de la revendication et de la reconnaissance de toutes les ambiguïtés où musiciens, compositeurs et interprètes font revivre dans leurs descriptions du présent des formes pour référencer autrement le passé. Il s'agit donc de rendre compte ici d'une expérience et d'un vécu ethnographique partagés avec des sujets qui, par des narrations et chants tissés dans le langage de l'inégal vécu de l'aventure urbaine, cherchent à re-signifier le futur en l'exprimant par des chants et par de multiples rythmiques.

Pour ce faire, j'ai réalisé un travail auprès de deux groupes de musiciens alors nommés Pirão de larvas et Banda Chão Molhado, qui menaient notamment autour des villes de Vitória et Vila Velha, dans la Grande Vitória, des activités à caractère associatif par le biais d'une sorte d'auto-nommée « communauté musicale »¹. Ces groupes musicaux se revendiquaient ou

¹ Le terme « communauté », est ici utilisé tel qu'il est employé localement dans toute sa polysémie, à savoir comme un synonyme de quartier, mais aussi pour désigner un espace où les liens interpersonnels et entre groupes sont considérés plus importants que ceux établis

s'auto-désignaient comme des héritiers du Mouvement *Mangue Beat*, mais se produisant plutôt en tant qu'interprètes des musiques de Chico Science et du groupe musical Nação Zumbi, sur lesquels on reviendra. Leur objectif majeur était toutefois celui de « produire un discours musical nouveau » en version *capixaba*² et dans la mouvance du *Mangue Beat*. Leur réalité sociale et géographique est très proche, voire bien similaire du quartier Rio Doce de la ville de Recife d'où venait une grande partie des membres du *Mangue Beat* et de Nação Zumbi, même si certains membres des groupes *capixabas* sont originaires d'États voisins du Minas Gerais et de Rio de Janeiro.

Les terrains et travaux ethnographiques ici évoqués s'inscrivent dans le cadre d'un programme de recherche plus large sur les pratiques musicales urbaines interrompu en 2007 et repris en 2009, puis à nouveau interrompu début 2010, étant ainsi en cours de réélaboration³. Ils se situent dans une région qui, bien qu'étant assez exploitée dans les travaux sur la musique, le Sud-est brésilien, notamment s'agissant des États de Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais, garde encore des espaces peu investis par l'anthropologie. Les éléments qui seront ici analysés ont été obtenus lors de séjours successifs, dans une sorte d'ethnographie nomade dans différents endroits de la Grande Vitória et plus particulièrement dans la région nommée Terra Vermelha, entre les villes de Vitória et Vila Velha dans l'État d'Espírito Santo⁴. Nomadisme qui s'est poursuivi, suite au départ et à l'installation en France et en Allemagne de certains membres du groupe, lors de rencontres réalisées à Toulouse et à Paris.

La particularité de ce travail ethnographique se localise dans le fait de suivre le processus de formation, la naissance publique à proprement parler, la dissolution et recréation de groupes musicaux qui se savaient éphémères car se disant voués à l'expérimentation. De même, s'ils tenaient un discours en quelque sorte anti-média dénonçant la « médiocratie » et se présentant comme

ailleurs. Le tissu social construit conduisant à la solidarité, à l'entre-aide et à diverses relations de complicité, de connivence ou alors de conflits d'intérêt.

² Gentilé des habitants de l'État d'Espírito Santo.

³ Ce travail a commencé en 2005 et a d'abord donné origine à un Projet de Recherche de demande de délégation CNRS (Février 2006), intitulé *Autant emporte les vents musicaux depuis l'ère Vargas. Pratiques musicales, territoires d'appartenance et culture politique au Brésil*, présenté au MASCIPO (Mondes américains, sociétés, circulations, pouvoirs) UMR 8168. Ce projet a été interrompu en 2007 à la suite de mon recrutement sur un poste de Professeur à Lyon 2. Il a fait objet d'un séjour pour l'actualisation de données en 2009 dans le cadre d'une mission au Brésil (six semaines).

⁴ Lors d'un séjour précédant, en 1998, invité dans le cadre d'un programme de recherches en histoire et anthropologie impliquant la France et le Brésil, j'ai présenté à l'Université Fédérale d'Espírito Santo le projet intitulé *Em nome dos sons, pais e filhos do Espírito Santo. Sociedades Musicais e Músicos - Cidade e Identidade, 1930-1990*. Ce projet s'inscrivait dans le *Programa de Recém doutor* (Programme destiné aux nouveaux docteurs du CNPq (l'équivalent brésilien du CNRS) et portait sur l'héritage et la dynamique musicale dans la région Sud-est, en occurrence à Vitória dans l'État de Espírito Santo, pour le programme destiné aux enseignants-jeunes docteurs et anciens boursiers du gouvernement brésilien alors rentrant au pays après une formation doctorale à l'étranger.

des alternatifs, cela n'empêche qu'ils cherchaient une place sur la scène musicale, parfois dans les villes mentionnées, parfois ailleurs. Enfin, il était question de considérer qu'ils étaient plutôt porteurs qu'auteurs d'une certaine idéologie à laquelle renvoyaient leurs prestations musicales mais aussi les conceptions des musiques qu'ils pratiquaient. Car c'est bien leur rapport au positionnement d'autrui dont ils se réclamaient les héritiers, plutôt qu'une affirmation de leur propre singularité, qui alimentait leur création musicale.

GRANDE VITÓRIA, VILA VELHA ET TERRA VERMELHA

La ville de Vitória, capitale de l'Etat d'Espírito Santo, était située dans le passé sur une île baignée par l'Océan Atlantique. Le processus d'urbanisation croissante et accélérée de la région, notamment à partir des années 1980, a provoqué le changement de la ville, y compris de sa géographie, car Vitória n'est plus une île mais s'est complètement ancrée dans le territoire continental pour former, avec Vila Velha et diverses municipalités, la Grande Vitória. Pour sa part, la ville de Vila Velha, la plus ancienne municipalité de l'Etat, est distante de 5 km de la capitale, et son littoral, qui s'étend sur 32 km, est composé de plusieurs plages formant ainsi une aire très touristique au long de la côte. La plupart des membres des groupes musicaux qui ont fait l'objet de ma recherche sont issus des quartiers qui intègrent la Grande Vitória, et plusieurs de la région de Terra Vermelha.

J'ai eu l'occasion d'effectuer des entretiens ponctuels avec des musiciens dans les villes de Vitória et Vila Velha dans différents quartiers (Boa Vista, Manguinhos, Centre de Vila Velha) alors considérés comme ayant des taux de « problèmes sociaux » et de « délinquance » parmi les plus élevés de l'agglomération de la Grande Vitória⁵. J'ai eu aussi l'opportunité de retrouver des musiciens et de participer avec eux à des activités dans deux quartiers dits « riches » ou de haute classe moyenne (Santa Luzia, Praia da Costa). Toutefois, je me suis consacré plus particulièrement aux quartiers localisés dans la municipalité de Vila Velha, Terra Vermelha, d'où plusieurs de mes interlocuteurs et membres de ces deux groupes musicaux étaient donc originaires ou avaient vécu. Il s'agit d'une zone urbaine parsemée d'espaces vides où sont intercalées des occupations et des habitations. Elle se trouve majoritairement sur une plaine inondable entre la rivière Jucú et la Route du soleil (route qui longe presque toute la côte de l'Etat d'Espírito Santo), composée de lacs, de ruisseaux transformés en canaux d'écoulement d'égouts à ciel ouvert et de mangroves, les *mangues*⁶.

⁵ Lors de trois différents séjours en 2005, 2007 et 2009.

⁶ La région de Terra Vermelha de Vila Velha est composée de 13 quartiers et correspond à une agglomération urbaine en franche croissance depuis une décennie. Sa population, qui était en l'an 2000 d'environ 35 000 habitants pour une superficie approximative de 660 hectares, soit

L'occupation de la région date des années 1970, à l'époque de l'expansion industrielle de la région métropolitaine, de l'aménagement de la Route du soleil et de la construction d'un nouvel aéroport. Anticipant l'étalement de la ville, les spéculateurs immobiliers commencent à mettre en place des lotissements clandestins, sans aucune infrastructure, souvent sans autorisation de la mairie et sans titre de propriété. Ces « lotissements » ont vu le jour sur des marécages, dans l'attente d'une valorisation de la propriété. D'après les récits, des politiciens et entrepreneurs proches du pouvoir municipal connaissant la situation des lotissements illégaux et l'existence de larges superficies de terrains appartenant aux pouvoirs publics, ont organisé à partir du début des années 1980 l'occupation du secteur par la population pauvre venue des quartiers populaires de Vila Velha et d'ailleurs. Par la suite, à la fin de cette même décennie, le gouvernement de l'Espírito Santo a construit un ensemble de logements populaires. Le processus d'occupation illégale des terrains a néanmoins continué et, selon plusieurs interlocuteurs (musiciens, membres des associations de quartiers et anciens habitants), de ce que l'on pourrait comprendre comme une vraie structure spéculative politico-économique douteuse s'est mise en place et s'organise depuis des années l'occupation de certains quartiers (Zonatelli, 2010)⁷. La majorité de la population n'a aucun titre de propriété, s'étant installée et occupant de manière illégale des terrains inconstructibles, qu'ils aient été ou non achetés auprès de l'une des « agences immobilières » contrôlées par des promoteurs véreux (*idem*). L'eau et l'électricité desservent toute la zone, mais le service d'eau courante et de distribution d'électricité est irrégulier et comme j'ai pu le voir, d'innombrables branchements clandestins sont faits sur les deux réseaux. De même, les transports publics sont insuffisants et beaucoup d'habitants se déplacent à pied, à bicyclette ou en vieilles voitures rafistolées, brinquebalantes.

En fait, Terra Vermelha est considéré par les médias comme un espace de « risque social et environnemental » important où les équipements et les services urbains sont précaires. Les principaux axes sont goudronnés, mais les rues sont en terre battue ou ensablées, et seule une petite partie de la zone possède un réseau d'écoulement d'eaux usées et une station de traitement. De fait, de nombreux habitants ont construit leur propre fosse septique. Comme la région est inondable, dans certains quartiers ces fosses atteignent la nappe phréatique et les eaux usées débordent, inondant les maisons et les rues. La

3% de la superficie de la municipalité, a plus que doublé en 2010, car si l'on en croit la presse locale et les faits divers, la région arriverait aux environs de 90 000 habitants et correspondrait maintenant à plus de 20% de la superficie de la municipalité.

⁷ Selon l'un de mes interlocuteurs habitant le quartier depuis plusieurs années, certains organisateurs des occupations, propriétaires d'une ou plusieurs « agences immobilières », revendent parfois des lots qui sont déjà occupés, menaçant de dénonciation ceux qui résistent. Ainsi se trouvent-ils soumis aux pressions de ces promoteurs, considérés comme des *colonels* locaux.

plupart des constructions n'ont pas de fondations et sont posées à même le sol, instables, risquant ainsi de s'écrouler. Les petits commerces de détail sont nombreux, mais aussi les petits supermarchés, les pharmacies, les boulangeries et les magasins de matériaux de construction, la plupart situés dans les principaux points commerciaux sur les avenues goudronnées au sud et au nord des quartiers. Il est par ailleurs à noter que le taux de criminalité de cette région - allant de différentes atteintes portées aux droits de l'homme, comme les homicides, bavures policières et autres, aux attaques incontrôlées à l'environnement -, a été objet de plusieurs études⁸.

Pour l'analyse proposée, je considère le sens qu'acquière pour deux groupes musicaux les sonorités et thèmes musicaux du quotidien qui animent ces lieux et quartiers des villes observées. Je pars du constat que ces pratiques musicales sont mises en œuvre par le biais de l'élaboration de scènes et sociabilités autour de l'exécution ou de la réception de la musique, qui en font des objets vivants élaborés par des individus qui leur donnent forme et sens. Elles sont donc élaborées dans le cadre d'une pluralité de formes où les pratiques quotidiennes des sujets varient selon leur statut et leur catégorie d'appartenance : l'âge, le sexe, l'éducation, la profession, la situation sociale, liés à un sentiment d'appartenance à un espace social mais surtout géographique.

Entre 2002 et 2009/2010, le groupe Pirão de larvas et la Banda Chão Molhado essayent de se produire et de former deux *bandas* musicales (ensembles musicaux à géométrie et gammes instrumentales variables), menant leurs activités dans la Grande Vitória et parfois dans d'autres villes de la région⁹. Il s'agit de deux ensembles qui ont en commun l'adoption d'un style musical particulier, qui d'une certaine manière apparaît comme langage symbolique renvoyant à un mode de signification et de distinction influencés par la Banda Nação Zumbi. Celle-ci, en tant qu'icône artistique, est à la base de toute une série d'attitudes comportementales et signes de reconnaissance (Aubert, 2007). La plupart des membres de ces groupes viennent des milieux défavorisés, tandis que d'autres, du moins pour deux ou trois d'entre eux, sont issus des petites classes moyennes (Guerra, 2006 ; Neri, 2008 ; Souza, 2010 ; Yaccoub, 2011)¹⁰. Il est aussi à noter qu'en fonction de l'événement ou de la

⁸ A ce sujet voir notamment les travaux de Zanotelli (2007) et des chercheurs de l'Université Fédérale de l'Espírito Santo.

⁹ Les noms de ces groupes sont bien évidemment chargés de sens. Le terme « *pirão* » renvoie à un plat typique de la région fait avec le bouillon de poissons et/ou fruits de mer et de la farine de manioc, formant une sorte de crème. A ce terme ils ont associé « *as larvas* » (les larves) renvoyant aux micro-organismes présents dans les marécages (le *mangue*). Pour le deuxième groupe, également suggestif, le nom Chão Molhado (sol mouillé) renvoie plutôt à l'humidité, au marécage, au *mangue* et par conséquent au fait d'y vivre.

¹⁰ Rappelons qu'au Brésil, la notion de classe moyenne implique un classement qui prend en compte diverses variables et qui intègre des sous-divisions, allant ainsi de la classe moyenne A jusqu'à D (ou E en fonction de la région). Nous n'adoptons pas forcément ici des évaluations quantitatives (par exemple, les revenus de la famille étant entre 3 et 10 salaires

prestation musicale, ces groupes se présentent soit comme deux formations distinctes, Pirão de larvas et Chão Molhado, soit rassemblés sous l'une ou l'autre nomination, ou encore sous une troisième, adoptée pour l'occasion. Lors de nos interactions, ils avaient composé quelques chansons mais n'avaient pas encore enregistré un CD. Les leaders Fabio, Alexandre, Fatinha, Jairo et leurs copains ne pouvaient pas se permettre de vivre de la musique, mais se faisaient un peu d'argent en jouant aussi bien dans les bars des périphéries que dans les *parties* des classes moyennes et parfois huppées, organisées par les étudiants. Le plus souvent, c'est la demande du public qui dictait le répertoire : du rock, du samba-rap, de la soul, du reggae, mélangé ou intercalé avec les musiques de Chico Science et Nação Zumbi. Il est à signaler que la formation et la multiplication du nombre de ces groupes musicaux se fait de manière très similaire à celle que l'on trouve depuis les années 1990 dans la région métropolitaine de Salvador (Bahia) avec l'éclosion nationale et internationale des percussions du groupe Olodum¹¹. La différence étant que la tendance musicale d'inspiration est ici le mouvement *Mangue Beat* de Recife.

À partir de ces rencontres et expériences ethnographiques, il s'agit donc de mener une réflexion au sujet des rapports entre différentes pratiques musicales vues comme propres aux quartiers périphériques de certaines villes du Sud-Est brésilien d'aujourd'hui. Toutefois, se consacrer à ces pratiques vise aussi à mettre en relief le fait que ce n'est pas uniquement autour d'une représentation typiquement auditive que se groupent d'ordinaire les sons d'une même catégorie. Car, quand on veut reconnaître ces sonorités, on songe aux objets ou aux êtres qui en produisent d'analogues, c'est-à-dire que l'on peut se reporter aussi à des notions qui ne sont pas essentiellement sonores¹². Pour les musiciens - notamment ceux issus des milieux populaires observés - c'est dans les quartiers que des liens particuliers se construisent, ainsi qu'une idée de « lieu » au sens d'une inscription partagée dans cet univers social.

minimum), mais une approche plutôt qualitative en fonction des espaces de fréquentation, de consommation, de loisirs, entre autres.

¹¹ Olodum est un groupe de percussions fondé en 1979 au sein des quartiers et communautés noirs de Salvador. À ses débuts, il mobilisait des activités artistiques et culturelles dans le but éducatif de combattre le racisme et de contribuer à l'insertion sociale des jeunes de ces quartiers défavorisés. Par la suite, au long des années 1980-1990, le projet a pris une ampleur considérable, notamment de par la participation du groupe au carnaval de Salvador de Bahia. Le modèle rythmique et chorégraphique du groupe sera alors largement repris et diffusé, y compris auprès d'artistes renommés au Brésil et ailleurs. Au sujet de la participation des percussions et chorégraphies afro-brésiliennes au carnaval de Salvador de Bahia et de leur projection internationale, voir Michel Agier (2000).

¹² J'adopte ici le présupposé d'Halbwachs, toujours d'actualité (1939), et développé dans un texte quasi introuvable dans les bibliothèques françaises et même ailleurs, mais toutefois accessible en version numérique sur le site : <http://classiques.uqac.ca/>.

MOUVEMENT MANGUE-BEAT ET CIRCULATION DU PRODUIT MUSICAL

Pour évoquer la musique et les chansons pratiquées par ces groupes, entre le thème de la périphérie, du *mangue*, des marécages, et les relations entre les espaces publics et privés dans la vie sociale mais aussi dans la musique populaire brésilienne - MPB - d'aujourd'hui (Corneloup, 2010)¹³, j'ai choisi d'analyser ces deux groupes qui se revendiquaient comme les héritiers du mouvement *Mangue Beat*¹⁴ et qui ainsi donnaient suite aux expériences musicales du groupe Nação Zumbi. Ces jeunes et moins jeunes musiciens sont dans leur majorité, à quelques exceptions près, des adeptes des objets d'intérêts prônés par le manifeste *Mangue Beat*¹⁵.

Le mouvement *Mangue Beat*, créé par Chico Science et d'autres jeunes musiciens issus des petites classes moyennes de la périphérie de Recife, dans le Nordeste du Brésil, est un mouvement musical et culturel apparu au début des années 1990. L'un des événements déclencheurs de sa création a été la publication d'un rapport produit à Washington sur la misère dans le monde qui classait Recife parmi les quatre premières villes les plus paupérisées. Un groupe de jeunes artistes, dont Chico Science et un musicien-journaliste dit Fred 04, rédigent alors un texte militant : *Manifesto dos homens-caranguejos* (Le Manifeste des hommes-crabes). Le texte part du constat que la ville est construite sur ce qu'on appelle « le *mangue* », sorte d'interface entre l'eau et la terre qui s'apparente à un marécage, décrit par les scientifiques comme l'un des environnements les plus fertiles qui soient et les plus riches en bactéries et vies microscopiques. Un grand nombre de crabes vivent de la végétation et de la faune qui y pullulent.

¹³ Entre la fin des années 1950 et les années 1970, plusieurs mouvements musicaux se sont succédés au Brésil, se définissant les uns par rapport aux autres comme étant « dans la rupture ». A cette période a été créé le sigle MPB. Par la suite il servira à désigner la musique populaire brésilienne dans son ensemble, depuis ses origines (toujours incertaines) et sans limites pour l'avenir. On constate aujourd'hui que, plus qu'un sigle ou un genre musical en particulier, l'expression MPB n'est plus comprise comme une désignation globale et qu'elle est souvent attachée à une génération qui l'avait inventée, donc à une époque. Et ceci même si elle est toujours revendiquée par les multiples acteurs du milieu musical (musiciens, interprètes, imprésarios, producteurs, agents commerciaux) et associée à différents genres, rythmes, tendances et ensemble musicaux.

¹⁴ Désormais, cette expression sera employée aussi bien pour désigner le Mouvement initié par Chico Science et le groupe Nação Zumbi que pour évoquer la tendance musicale qui en découle. S'agissant du premier cas, elle sera orthographiée avec des majuscules et sans italique.

¹⁵ Dans le Manifeste du Mouvement *Mangue Beat* figurent les objets d'intérêt suivants : « Bandes dessinées, TV interactive, anti-psychiatrie, Bezerra da Silva [chanteur et compositeur du milieu du samba et des favelas de Rio], hip-hop, médiotie [un jeu de mots pour dire média-idiotie], artisme de rue, John Coltrane, sexe-non virtuel, conflits ethniques et tous les progrès de la chimie appliquée au domaine de l'altération et expansion de la conscience ». Chico Science & Nação Zumbi, « Caranguejos com cérebro » (1994).

Le Manifeste apparente cette capacité de fertilité à celle de l'imagination qu'on peut trouver dans la ville de Recife. Il montre les canaux qui traversent la ville comme des artères, bouchées par les déchets et la pollution de la société industrielle, un endroit pourtant si dynamique se trouvant dans un état déplorable. Selon Chico Science et les adeptes du mouvement, il suffit d'une impulsion électrique pour redonner vie à Recife. Cette « électricité » peut être produite par l'utilisation de la mixité culturelle de la région, en faisant « se rencontrer les traditions séculaires et la technologie moderne ». Le nom *Mangue Beat*, qui signifie le rythme du *mangue*, est une déformation du nom d'origine, *Mangue Bit*, qui associait le *mangue* à l'unité de mesure en informatique, le *bit*. Ainsi Chico Science et les participants du *Mangue Beat* prônent une musique qui est un mélange entre héritage culturel (percussions indiennes, rythmes africains, *maracatu*, *ciranda*...) et modernité (sons électroniques, guitares saturées, *hardcore*). Ce mouvement musical très novateur, toujours d'actualité, peut être perçu comme idéologique, même si un peu confus dans ses propos. Son apparition dans les années 1990 est une des expressions de la culture urbaine brésilienne qui se produit à partir d'une sorte de *no man's land* comme est vue la périphérie, certes, mais qui évoque aussi l'interpénétration entre l'espace public et privé au Brésil¹⁶.

Le groupe fondateur de ce mouvement est Nação Zumbi, dont Chico Science était le créateur et le chanteur. Malgré sa mort tragique dans un accident en 1997, le groupe continue d'exister. Son nom signifie la nation de Zumbi, en référence au héros révolutionnaire afro-brésilien, Zumbi dos Palmares¹⁷. Nação Zumbi (formellement nommé Chico Science & Nação Zumbi) est une *band* de rock brésilien qui mélange du rock, du funk, le hip-hop, la soul et la dite « musique régionale traditionnelle brésilienne » avec une forte présence d'instruments de percussion¹⁸.

En suivant la trajectoire du *Mangue Beat*, on est forcé de constater le peu d'analyses existantes concernant l'insertion de ces habitants des périphéries dans la dite « industrie culturelle ». De même, les spécificités du rapport de ces marges à la mondialisation et au processus d'accélération affectant ces musiques et la dynamique du goût musical n'ont que trop peu été étudiées (Ailane, 2011). On pourrait dire que les *mangues-boys* et *mangues-girls*, comme ils s'auto-définissent parfois lors des conversations, présents dans les années 2000 dans les périphéries de plusieurs agglomérations du pays, constituent

¹⁶ Depuis les années 1990, nombre d'autres artistes et groupes de l'Etat de Pernambuco et de la région de Recife (capitale de l'Etat), mais aussi d'autres régions appartiennent de près ou de loin au *Mangue Beat*. On peut citer Mundo Livre S/A, Dj Dolores ou encore Cordel Do Fogo Encantado.

¹⁷ Leader des esclaves marrons lors des combats de Palmares contre les Portugais et contre le système esclavagiste au XVI^e siècle.

¹⁸ Ils ont produit deux albums avant le décès de Chico Science, *Da lama ao caos* en 1994 et *Afrocyberdelia* en 1996, tous les deux ayant connu un grand succès et rendu ainsi le groupe très connu, y compris au niveau international.

une génération de la troisième phase de l'expansion globalisée des médias au Brésil. Nous avons eu une première phase qui a été l'ère de la radio (les années 1930/1940), et une deuxième, l'ère de la télévision (les années 1960/1970) ; la troisième serait alors la décennie des années 1990, marquée par la réduction des prix et des conditions d'enregistrement, au sens du coût de la technologie, aussi bien pour celui qui écoute, pour le consommateur de musique populaire, que pour celui qui produit des enregistrements et CDs dans des petits studios de fonds de cours ou des petits appartements.

Cette génération de la troisième phase a bénéficié d'une plus grande interpénétration d'influences musicales venues d'autres régions du Brésil, d'autres classes sociales et aussi de pays étrangers – comme cela a été le cas avec l'entrée du rap nord-américain – touchant une population jeune qui, sans cette baisse des coûts, aurait été exclue de l'accès à ce qu'on appelait alors « la culture de masse », c'est-à-dire aux médias, à l'exception de ce qui était transmis par la télévision. Par ailleurs, elle garde une attitude critique envers la télévision, même si celle-ci est omniprésente au Brésil, d'autant plus qu'Internet est devenu le plus important moyen de diffusion de la production musicale.

En outre, il existe aujourd'hui la possibilité pour des musiciens et interprètes des couches sociales moins favorisées économiquement de produire des travaux basés sur la diversité d'expressions musicales qu'ils côtoient ou auxquelles ils peuvent accéder, et de s'inscrire ainsi dans le « tout mondialisé ». Le pays tout entier prend donc connaissance de groupes musicaux qui jusqu'alors, bien que talentueux, n'avaient qu'une expression locale ou à la limite régionale. La musique brésilienne produit aujourd'hui des sonorités qui révèlent d'autres expressions discursives, gestuelles, esthétiques et ainsi des formes narratives réactualisées de plus en plus diffusées dans un pays pendant longtemps marqué par l'analphabétisme ou l'illettrisme. D'ailleurs cette musique populaire a acquis au Brésil la fonction de produire et de donner un autre sens à la vie en société, aux différences qui y sont très présentes ainsi qu'aux richesses humaines et aux misères économiques de la société.

Lors de l'un de mes séjours à Vila Velha, un ami musicien m'a fait constater que fréquemment, lors des discussions, dès que quelqu'un cherche à trouver un élément explicatif pour un fait de sa vie privée ou alors concernant son état d'esprit ou sa vie affective, il est plus ordinaire de citer les vers d'une chanson ou les paroles d'un compositeur connu que des phrases ou expressions d'une personnalité politique, d'un scientifique, d'une femme ou homme de lettres. Il est ainsi ordinaire d'entendre dans une conversation de bar ou de café des phrases telles que : « et comme le disait Cartola », ou alors « comme le dit Gilberto Gil » ou encore « le samba-rap de Marcelo D2 montre que... ». Un avocat responsable d'une association liée aux droits à la citoyenneté à Vitória affirmait lors d'un échange que, même lors des auditions juridiques, les personnes citent plus les vers d'une chanson populaire connue ou à la mode

que les écrivains ou personnalités politiques. À une autre occasion, un ami qui me recevait alors chez lui en ville affirmait que les vers de chansons étaient fréquemment exprimés dans son cabinet de médecine. En effet, aujourd'hui plus que jamais les chansons de différents genres ont ce potentiel de nourrir les conversations et les interactions quotidiennes. S'il est ordinaire de voir les personnes avec un poste radio, un Ipod ou un téléphone portable pour écouter la musique chez soi, dans les transports ou en marchant dans la rue, il est encore plus habituel d'incorporer les expressions et les codes de langage, même s'ils se renouvellent toujours plus vite.

Par ailleurs, la musique populaire a toujours bénéficié au Brésil de compositeurs et paroliers constituant une génération critique des conditions de vie des classes ouvrières ainsi que du contexte politique et économique, comme cela a été le cas de la génération des années 1930/1940/1950 (Santiago, 2008). Ensuite, vient celle plus connue et vue comme une « deuxième génération », celle des années 1960/1970, qui constituait une génération universitaire de classe moyenne intellectualisée, politisée et critique dont faisaient partie des musiciens et compositeurs qui deviendront plus tard des personnalités internationalement connues, comme Chico Buarque, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Milton Nascimento et Caetano Veloso. On parle dans ce cas de musiciens et interprètes qui, outre de faire de la musique et écrire des chansons, vont surtout produire une pensée analytique et critique sur le pays.

La génération suivante, celle de Chico Science, du mouvement *Mangue Beat* et de Nação Zumbi, ne représente pas exactement une pensée critique. Aussi bien l'artiste que le groupe sont avant tout l'objet même de ce qui, jusqu'à aujourd'hui, constitue la pensée critique dans la musique brésilienne ; un objet qui commence à se manifester en cherchant à cesser d'être objet pour devenir sujet. D'objet de la critique à sujet de la création d'un langage de jeunes et moins jeunes des classes moyennes et des couches populaires des grandes villes brésiliennes, ils construisent un lien différencié pour évoquer leurs expériences citadines, sociales et musicales.

Notons que jusqu'à récemment, les compositeurs et paroliers perçus comme les plus politisés des classes moyennes se consacraient à une critique de la misère de l'exclusion, de la marginalité, ou alors à évoquer ou dénoncer dans leurs chansons les conditions sociales de l'autre, étant donné que ce dernier était issu d'un univers populaire. Pour leur part, ce que les intégrants du *Mangue Beat* produisent n'est pas exactement une pensée critique ou auto-critique mais plutôt une sorte d'inclusion par la parole et par le rythme, notamment avec une percussion très particulière car assez agressive, de leur présence dans le quartier, dans la ville, dans le pays. Quand je lui demandais de définir la spécificité de la percussion du *Mangue Beat*, un interlocuteur qui m'a d'ailleurs beaucoup appris à Vitória me disait que « lorsqu'on entend la percussion du *Mangue Beat* on écoute le son de la marginalité ». Il ajoutait plus

tard : « il s'agit du son de l'autre qui est comme nous, sauf qu'il vient de Recife »¹⁹.

ESPACES DE SONORITÉS RAMASSÉES

En 2009, à la fin d'un workshop à l'université Fédérale de l'Espírito Santo à Vitória, un étudiant musicien me dit : « Ce qui marque sa différence, c'est que le *Mangue Beat* n'est pas une analyse des conditions précaires de la vie en ville, mais [l'analyse] d'une manière de s'inclure, de monter sur la scène et de montrer ce qui est dans le spectacle quotidien de la ville ». Plutôt qu'une critique sociale, la tendance *Mangue Beat* suppose l'adoption d'un style vestimentaire particulier, une gestuelle (pour imiter le crabe par exemple) et notamment un vocabulaire, des comportements et des signes qui remettent à un langage, à des lieux, à la manière de se situer socialement (Aubert, 2007). Ce qui peut également supposer un marqueur identitaire, une revendication du droit d'être inclus dans la scène de la ville, d'être symboliquement reconnu en tant que partie prenante des communautés des périphéries. Ainsi, par les paroles chantées ou dites accompagnées d'une rythmique qui mélange des genres musicaux, il s'agit de s'assurer de la reconnaissance des marges aussi bien géographiques que sociales. Une pratique descriptive par la chanson qui précède en réalité le *Mangue Beat*.

En effet, depuis les années 1940/1950, des chanteurs comme Jackson do pandeiro, Luís Gonzaga et Carmen Miranda intercalent entre les morceaux chantés des parties parlées, des phrases dites au lieu de chantées. Un peu plus tard, à la fin des années 1990, Paulinho da Viola termine l'un de ses sambas (intitulé *Bebadosamba*) par une succession d'appels à une longue liste de *sambistas* et compositeurs décédés, la plupart issus de classes populaires et de l'univers du samba de Rio de Janeiro, notamment des membres de l'Ecole de samba Portela du quartier Oswaldo Cruz et de Madureira, avec la formule « chama por » (appelle), prenant ainsi la forme d'un hommage :

“Chama por Cartola, chama por Candeia, chama Paulo da Portela, chama Ventura, João da Gente, Claudionor (...) Chama Ismaël, Noël e Senhor/ Chama Pixinguinha, chama. Donga e João da Baiana, Chama por Nono/Chama Ciro Monteiro, (...) Wilson e Geraldo Pereira/Monsueto, Zé da fome e Paderinha/ Chama Nelson Cavaquinho/ Chama Ataufo chama por Guidio e Marsal/ Chama, chama, chama (...)”.

On peut avoir le sentiment que, tout en appelant et faisant défiler les noms des sambistes décédés (Kawada, 1998), il nomme et crée symboliquement une communauté du *samba carioca*. Cet exercice d'hommage rendu par le récit des

¹⁹ « é o som do outro que é como nós, só que ele vem de Recife ».

noms que réalise Paulinho da Viola peut renvoyer à deux autres expériences de nominations, s'agissant dans ces cas des espaces des périphéries des villes.

La première est issue d'un entretien réalisé à Vitória avec un batteur, ancien cheminot à Rio qui, une fois à la retraite, participait de la formation d'un des groupes se revendiquant de la mouvance *Mangue Beat*. M'expliquant ce qu'il entendait comme une relation directe entre la musique pratiquée et les espaces de production et exécution, il signalait : « Pendant vingt-sept ans j'ai connu jour après jour différents sons qui changeaient tout en se confirmant dans mes aller-retour ». Et sans un mot de plus il enchaînait une succession de noms propres :

“Lauro Alvim, São Cristóvão, Mangueira, São Francisco, Rocha, Méier, Todos os Santos, Engenho de dentro, Encantado, Piedade, Quintino, Cascadura, Madureira, Oswaldo Cruz, Prefeito Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Deodoro, Ricardo, Anchieta, Olinda, Nilópolis, Edson, Nova Iguaçu, Mesquita, Morro Agudo, Austin, Queimados...”

En fait, il énumérait des noms de gares qui se succèdent depuis le centre de Rio vers les zones suburbaines, un parcours d'espaces et, selon lui, de sonorités et musicalités qui en quelque sorte s'accordent avec les manières de vivre et de faire l'usage de ces espaces. Ces sonorités à même d'être ramassées s'inscrivent différemment dans la configuration territoriale et dans les cadres socioculturels. Elles contribuent à leur redéfinition, fournissent des éléments pour l'appréhension de vécus sociaux et d'esthétiques et suggèrent des récits ethnographiques et des lectures de l'hétérogénéité des espaces et du vécu de la ville.

La deuxième expérience particulière de nomination, plus ancienne car datant de la fin 1998, est celle proposée par l'un des groupes longtemps emblématique du rap brésilien, le groupe Racionais MC's²⁰. Dans son CD *Sobrevivendo no inferno* (Survivant en enfer), le rappeur Mano Brown fait quelque chose de similaire à ce qu'avait fait Paulinho da Viola lorsqu'il présente ses salutations à la communauté du rap. Toutefois, à l'instar de ce dernier, l'accompagnement musical n'est pas celui d'une rythmique proche du samba, du *choro* ou d'un « presque blues » carioca, mais d'une sorte de bruit continu, de gémissement électronique qui d'après Claudio, jeune musicologue *capixaba*, est marqué par une ponctuation subtile, qui suscite un certain sentiment d'angoisse ou d'inquiétude chez l'auditeur. La voix de Mano Brown est grave dans les deux sens du terme : à la fois une note triste et des sons éclatants avec un timbre qui n'est nullement une forme de salutation joyeuse ou de révérence. Mais la longue nomination ne crée pas une communauté d'auteurs, de compositeurs ou poètes consacrés. Il ne s'agit pas non plus de noms de personnes qu'il inclut dans cette communauté. Le

²⁰ Racionais MC's, « Salve » (1998).

chanteur ne fait qu'énumérer les uns après les autres les quartiers de différentes périphéries au Brésil. Ici, le sens est autre. En quelque sorte, c'est celui d'un regret envers les exclus qui habitent ces différents endroits. Mano Brown fait défiler des noms de quartiers de la vaste périphérie de São Paulo : « alô Jardim Japão, Jardim Hebron, Jardim Angela, Capão Redondo, Cidade de Deus, Cidade Ademar, Peri Peri, Brasilândia, Campo Limpo... ».

Ensuite, par une autre énumération qui dure environ deux minutes sans arrêt, il sort de São Paulo et procède à la nomination de divers quartiers défavorisés et favelas d'autres villes du Brésil, Boréu, Camaragibe, Candiaú, Tabatinga, entre autres, tout en citant des périphéries, jusqu'à finalement enchaîner avec l'interprétation d'une chanson que l'on peut désigner, à partir d'une catégorie emic, du « domaine public », un *ponto* (chant liturgique) de l'umbanda²¹ connu comme « Jorge da Capadócia », consacré à Saint Georges. Ce chant, d'après ses paroles et les informations au sujet de la signification de son interprétation publique, est dans ce cas destiné à « fermer le corps » du chanteur et ainsi à le protéger du mal de la ville, des périphéries, des injustices sociales, de la violence qui guettent tous ces quartiers mentionnés.

Les musiciens et les interprètes du Groupe *Mangue Beat* sont, comme on l'a déjà signalé, issus du quartier Rio Doce à Recife. L'art et l'esthétique musicale que le mouvement exhibe révèlent que la frontière entre le public et le privé se rompt d'une manière absolue dans les conditions de pauvreté et de misère des grandes périphéries des villes brésiliennes, où la dimension privée de la vie est presque totalement envahie par la dimension publique, devenant quasi inexistante. On parle donc d'espaces où le passage entre *a casa* et *a rua* (la maison et la rue) perd beaucoup de son sens car la rue pénètre la maison, puisqu'elle l'envahit avec sa violence, son indignité, ses menaces, ses odeurs. Ainsi, le public envahit le privé non pas par son excès mais par le manque de privé car celui-ci n'est pas protégé. Les paroles des chansons ne cherchent pas la politisation du quotidien et n'évoquent pas non plus la vie publique dans le sens d'un projet d'articulation politique associant toute une communauté dans l'espace commun de la rue, les points de rencontre ou les places improvisées du quartier. Au contraire, il s'agit de mettre en exergue tout ce qui laisse le citadin, citoyen de seconde zone, livré aux vicissitudes de l'espace public. Il s'agit également de parler de tout ce qu'il doit régler par ses propres moyens : les problèmes d'infrastructures du quartier, les transports, la santé, l'éducation, la sécurité et tout ce qui serait de la responsabilité des pouvoirs publics.

²¹ L'umbanda est une religion brésilienne ouvertement syncrétique réunissant des éléments venant de différentes traditions, africaines, indiennes, catholiques, spirites, occultistes et autres (Santiago, 2012 ; Laplantine et Nouss, 2001).

CULTURES MUSICALES ET PÉRIPHÉRIES

Les groupes qui intègrent ou qui sont les héritiers auto-désignés du Mouvement *Mangue Beat*, comme c'est le cas dans la Grande Vitória, représentent en fait un phénomène assez récent dans la production musicale brésilienne lié à la dite « industrie culturelle » et les médias. Ceux-ci au lieu d'avoir détruit les cultures périphériques, notamment musicales, ont rendu possible au contraire l'inclusion inattendue d'expressions musicales jusqu'alors marginalisées. A titre d'exemple, à la fin des années 1990, lorsque j'étais sur le terrain et menais mes recherches sur les sociétés musicales instrumentales de l'intérieur de l'Etat de Rio de Janeiro, la préoccupation de ces corporations musicales populaires, mais aussi des organismes publics qui se consacraient à ce qu'ils appelaient « la préservation des pratiques culturelles locales », résidait dans le fait que toutes les manifestations locales et régionales « singulières », « vraiment populaires », qui résistaient jusqu'ici à la « massification » comme on le disait alors, étaient condamnées à disparaître, écrasées par la pop nord-américaine et par l'invasion des mass-média étrangers arrivés au Brésil. Mais aussi par le fait, me disait-on, que les « nouvelles cultures urbaines et la ville » n'avaient plus besoin de ces pratiques populaires et périphériques car elles avaient « d'autres formes de sociabilité » (Santiago, 2000).

Toutefois, c'est tout le contraire qui s'est produit, même s'il existe en quelque sorte aujourd'hui une « massification », une modélisation dans un tout mondialisé aussi bien au Brésil qu'ailleurs. Mais du fait que l'« industrie culturelle » et la mondialisation ont besoin de se nourrir d'une certaine nouveauté, un espace a commencé à s'ouvrir vers ce qui est différent au niveau du marché de la musique, et ceci d'une manière imprévue. Aujourd'hui, la musique produite par des petits groupes ou par des groupes qui représentent une réalité régionale particulière gagne accès au marché avec une certaine facilité. La diversification de la MPB est de fait bien plus vaste qu'elle l'aurait été dans les décennies 1970/1980/1990 tandis qu'on pouvait imaginer qu'elle allait tout au moins se réduire. Les exemples sont nombreux, allant de la multiplication des rythmes et les groupes dérivés ou poussés par les vagues rythmiques du carnaval de Bahia comme les *Trios Elétricos*, *Olodum*, *Axé music*... (Agier, 2000 ; Ribard, 1999 ; Police, 1996), les nouvelles variations de genres musicaux dits populaires et leur réinvestissement dans certains espaces de la « bonne société »²².

²² Il en est ainsi de l'investissement du *samba carioca*, sujet de la thèse de José Marcelo de Andrade, de l'émergence de la musique *brega* et *sertaneja* dans les grands circuits commerciaux, thématiques abordées par Marina Rougeon dans sa thèse, jusqu'à l'éclosion nationale et internationale des rythmes et genres musicaux du Nordeste brésilien déjà plus présente dans les analyses.

En effet, tout en faisant l'objet d'un intérêt renouvelé des marchés de la musique et des chercheurs, les genres considérés comme traditionnels sont toujours présents dans le *Nordeste*, comme les *emboladas*, les *repentes*, les *desafios de violeiros* (les joutes verbales de *repentistes* et guitaristes), que l'on retrouve par ailleurs dans la thèse sur le hip-hop de Sofiane Ailane (2011), la poésie de cordel, les rythmes de *côco de roda* et de *ciranda* (analysés dans la thèse en élaboration de Gabriela Dowling), les *maracatus* analysés par Laure Garrabé (2010), qui tous dialoguent librement avec les influences de la pop internationale tout en produisant des nouvelles sonorités. Cette liberté d'incorporation et modification d'influences étrangères est très présente dans la culture populaire nordestine qui, depuis les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, a assimilé des éléments du *cancioneiro* portugais en produisant une libre traduction de l'imaginaire de la dite « culture d'élite colonisatrice » vers la réalité de la vie rurale et du *sertão*. Là, un dialogue entre certains signifiants et certaines images a produit des significations complètement différentes des originaux, créant ainsi un renouvellement de ce qui était compris comme appartenant à la « tradition populaire ». Sur le plan esthético-musical on n'est pas sans dialoguer avec la logique des collages ayant présidé au mouvement Tropicália qui, inspiré du carnaval de rue de Bahia, mélangeait new-rock avec le tango argentin, le *baião* du nord-est avec le boléro, la *bossa-nova* avec les *marchas* du carnaval traditionnel (Brito, 2002 ; Favaretto, 1996). L'on est donc face à de nouveaux collages et expressions de contre-culture art-pop qui renouvellent les relations musicales Nord-Sud du pays et avec l'étranger, imposant que les frontières spatiales de la production musicale soient toujours difficiles à préciser.

Ces nouveaux compositeurs et instrumentistes de la tendance *Mangue Beat* réaffirment entre autres la tradition des vers de *l'embolada*, des rythmes du *maracatu* certes, mais tout en ironisant la distance entre l'origine perdue et la rythmique des pratiques musicales noires que, soit disant, ces jeunes générations de musiciens porteraient peut-être en eux-mêmes. Le *maracatu* est le rythme le plus présent dans les musiques de Nação Zumbi, mais il a une origine religieuse afro-brésilienne, ce qui d'ailleurs n'est pas maintenu dans les tendances *Mangue Beat*. En fait, *maracatu* était le nom d'une fête traditionnelle célébrée au Pernambouc par des groupes d'esclaves appelés « *nações* » et qui sortaient des églises du Rosário, les églises qui étaient alors réservées aux Noirs (Lima, 1962), auxquels il était interdit d'entrer dans celles où les Blancs se réunissaient. À la porte de leurs églises les Noirs jouaient des tambours et dansaient en simulant des scènes de la cour portugaise. Remarquons que dans les *maracatus*, les esclaves mettaient en scène une noblesse qui n'était pas celle des nations africaines mais celle des maîtres Portugais. Cependant, dans cette cour, outre les figures du roi, de la reine, des princes, il y a aussi des percussionnistes (*batuqueiros*), des *caboclos* et *baianas*, en plus de la *calunga*, une

poupée noire en tissu qui était portée par la dame du *paço* (dégénératif de palais)²³.

Pour sa part le *maracatu* de Chico Science et de Nação Zumbi supprime l'ancienne dimension de l'imaginaire de la cour. Au sein des idéaux ou des logiques du *Mangue Beat*, la noblesse telle qu'elle est représentée par Nação Zumbi est issue de la boue (*a lama*) ; elle a la mauvaise odeur du *mangue*, l'odeur et l'image du côté pourri de la grande ville. L'idée de tradition est revécue mais avec et par l'ironie. Notons que lorsqu'il a formé le groupe Nação Zumbi, Chico Science a lancé le « Manifeste *Mangue Beat* » dont le symbole était une antenne parabolique plantée dans la boue : *antena na lama do mangue*. Les musiciens se disaient ouverts à tous les échanges, se considérant alors comme des vases et voix communicants que l'antenne parabolique peut capter. Le *mangue* a une très grande importance pour ce groupe en tant qu'un lieu de pulsation de la vie, lieu de la biodiversité, espace qui d'une certaine manière résiste à la dévastation urbaine et qui se trouve toujours menacé par l'urbanisation. Comme à Recife pour ce qui est de la génération de Chico Science et Nação Zumbi, le *mangue* dans la grande Vitória et à Terra Vermelha représente aussi une aire d'échanges entre l'eau salée de la mer et l'eau douce des fleuves, entre la mer et la terre, un lieu de biodiversité et de concentration des différentes menaces provoquées par l'urbanisation. Il est à noter qu'il n'y a pas une revendication d'une supposée identité brésilienne ou *capixaba* mais l'affirmation d'une appartenance locale. Affirmation qui dépasse le strict cadre d'un goût musical et qui s'inscrit dans une pratique culturelle choisie, qui à son tour renvoie à des choix esthétiques et codes de conduite qui leur sont propres.

Au sein de la tendance *Mangue Beat* présente entre Vitória et Vila Velha, au-delà du fait que les membres du groupe Pirão de larvas disaient avoir une « conscience de l'urgence de dire la signification de l'appartenance locale », ce qui ressort est qu'il existe une poétique qui établit un pont reliant divers éléments tels que le régional, la ville, le quartier, le *mangue*, le local et le global. Sur cet aspect, le bassiste Fabio me confiait : « la question nationale n'a pas beaucoup d'espace ici, car avant cela, il y a un "ici et maintenant" »²⁴. Il y a donc « un ici » qui est toujours dans l'urgence. Le sens de « brasilité » auquel on fait souvent appel, ou la signification du Brésil en tant qu'unité imaginaire qui alimente les identifications, se dilue. Ce qui vient ratifier le propos d'Alain Darré lorsqu'il écrit que « l'objet musical n'est pas de l'ordre du donné mais du construit, produit d'un "ici et maintenant" où s'enchevêtrent codes, normes, valeurs, stratégies d'innovation-reproduction » (1996 : 13). L'« ici et

²³ Cette poupée noire, selon Jairo et le percussionniste dit Formiga, musiciens de Terra Vermelha connaisseurs des *maracatu* de Recife, portait le nom du dieu *Calunga*, « entité qui, pour les Angolais, représentait la mer qui a séparé les Noirs mis en esclavage des terres africaines ».

²⁴ « A questão nacional não tem muito espaço porque tem antes um aqui e agora ».

maintenant » renvoie notamment à un sujet local, régional, qui se projette vers un infini, vers le global, vers lequel et dans lequel la musique qui est pratiquée cherche à s'inscrire.

Présentant des parcours similaires à celui de Chico Science, qui a été un garçon du quartier de Rio Doce à Recife, Alexandre, Gilvan, Jairo, Talvani et Beto, avant de devenir des « ramasseurs de sons » dans leurs quartiers de *mangue*, ont été des ramasseurs et vendeurs de crabes, vécu de petits commerces, fréquenté des bals funks et plus tard, lors de stages dans des entreprises du bâtiment, d'ingénierie ou dans les cours d'informatique où ils ont croisé Fábio, Artur, Cláudia et Caco, ils ont forgé une idée de sujet, d'acteur « en ligne et en réseau » qui allait prendre forme et se matérialiser parfois en pastiche de Nação Zumbi. En ce sens l'idée de réseau est vue et dite comme quelque chose qui est au croisement de multiples références et dont l'élément central est la pratique d'une musique réflexive.

Le recyclage des rythmes « traditionnels » du Nordeste avec l'introduction d'éléments de la pop, sans hiérarchiser la valeur des uns et des autres au niveau local, gagne alors un sens supplémentaire par le ramassage de sons qui se produit à Terra Vermelha. Dans ce coin périphérique tout aussi urbain d'une partie du Sud-Est brésilien, peut-être moins connu que Rio de Janeiro et São Paulo, la valorisation des rythmes traditionnels n'a pas, dans ce cas, le sens qu'elle avait pour la génération qui a grandi et mûri vers la fin des années 1970 et 1980, à la fin de la dictature militaire, cherchant quant à elle dans les « traditions populaires » des expressions qui pouvaient marquer sa singularité par rapport à l'adhésion d'une partie de la classe moyenne aux idéaux de la dictature. Pour ces « ramasseurs de sons », ce n'est pas l'idée de résistance qui s'impose mais la prise de conscience de ce qu'ils sont et ainsi de ce qu'ils ne sont pas (Keller, 2007), s'agissant en quelque sorte de l'acceptation de leurs origines comme une fatalité qui doit toutefois être réversible. Et en ce sens, peu importe s'ils ne sont pas issus d'une culture nordestine, mais ici, comme le dit la chanteuse qui se donne pour nom « Claudia cintura » (la ceinture, qui d'ailleurs est originaire du Minas Gerais), « dans la musique qu'on veut faire il est impossible d'ignorer les influences des rythmes nordestins comme l'*embolada*, le *baião* et la *batida* [au sens du tempo assuré par la percussion] du *maracatu* ». Il est à remarquer que pour ces musiciens, il ne s'agit nullement d'une forme de résistance à d'autres influences mais d'une voie d'adhésion à un univers social et sonore commun. Un choix donc de prise en compte de ces genres tout en mettant en valeur aussi les sons produits et captés dans les périphéries et les *mangues*.

DES QUARTIERS, DU MANGUE AU TRANSNATIONAL

Fin juillet 2010, averti par un proche et par un ancien musicien du groupe Chão molhado de la présence de trois des membres du groupe Pirão de larvas

en France, je me suis rendu à Toulouse rencontrer Jairo et Formiga (la fourmi) qui y dirigeaient un stage de « percussion *Mangue Beat* », invités par des connaissances dans le milieu musical alternatif local. J'apprends alors que, suite à la formation d'un nouveau groupe, les deux premiers habitaient en Allemagne où « une nouvelle mouvance inspirée du *Mangue Beat* » faisait des prestations musicales, organisait des stages de percussion et enregistrait des clips. Suite à ces retrouvailles, nous nous sommes à nouveau rencontrés quelques mois plus tard dans le quartier la Butte aux Cailles à Paris, avec Alexandre et sa compagne, qui était en fin de formation en management. Tous deux se préparaient pour passer un an aux Pays-Bas où, avec un groupe d'amis, ils comptaient créer un groupe instrumental avec la proposition, tout comme j'avais entendu auparavant, « de produire un nouveau discours musical brésilien » car, d'après lui, il y avait en Europe une bonne réception d'une musique résultant « d'une circulation de concepts » et en plus, parce qu'il y avait « un espace et un marché rentables pour révolutionner l'idée de re-fabriquer la culture pop issue des marges ». Il est d'emblée facile de percevoir qu'une effective mobilisation des nouvelles technologies d'information et de communication est à l'ordre du jour et que le discours est centré sur la pratique d'une musique qui doit intégrer des logiques transnationales et la dynamique de la mondialisation. A ces différents aspects viennent s'ajouter le besoin d'adopter des stratégies en termes d'information, de visibilité et de diffusion de la spécificité de la mouvance *Mangue Beat* dans sa configuration de mélanges actuels de genres musicaux, de gammes instrumentale et esthétique. Et ce par le biais de pratiques associatives ou par le rapprochement des travaux menés par des ONG dans les périphéries urbaines.

Il est intéressant de noter que dans le passé, la banda Nação Zumbi, ancêtre et inspirateur des deux groupes musicaux de la Grande Vitoria, s'est formée de contacts établis entre Chico Science et d'autres jeunes musiciens du quartier Rio Doce, à partir d'un lien de sociabilité qui va d'ailleurs devenir une pratique de plus en plus courante au Brésil, avec un centre communautaire inspiré du modèle des ONG et nommé Daruê Malungo²⁵. Ce travail commun et ce type de sociabilité créé par certaines ONG datant notamment des années 1990 venaient en quelque sorte combler les lacunes établies par l'absence des pouvoirs publics. C'est face à cette absence que les activités d'organisations communautaires, centres de loisir, points de rencontre et de « formation », d'échange de renseignements, entre autres, gagnent espaces et fonctions entre les populations des périphéries, *mangues* et quartiers défavorisés. À ce titre, la création d'espaces alternatifs de loisirs, de danses et de production musicale acquiert une grande importance. Il est intéressant de noter que cette logique va « s'exporter » par le biais de la production musicale, notamment en termes

²⁵ À cette occasion s'est formé en 1991 un groupe carnavalesque (*bloco*) appelé Lamento Negro, qui plus tard donne origine à Nação Zumbi.

d'esthétiques de percussion. Par la suite, après une formation et une certaine ascension au Brésil, certains groupes ou individus partent s'installer ailleurs et ceci, d'après les récits, comme une manière de contredire le thème central d'une des chansons symboles du mouvement : « personne fuit la sale odeur de la boue et la sale vie de la Manguetown », et ainsi « personne fuit la vie sale des jours à Manguetown »²⁶. Toutefois, cela engendre également l'idée de partir, et la mise en place de la « connexion globale » à l'étranger devient l'objectif majeur.

Fort de cette expérience musicale par le travail associatif et en quelque sorte communautaire, l'idée est d'après mes interlocuteurs de faire surgir des talents, des groupes, une *banda*, un artiste, une nouvelle lecture du *funk*, du *break*, du hip-hop « dans une logique *Mangue Beat* », voire de pratiquer un genre musical qui hybride plusieurs de ces éléments. D'ailleurs, ce genre de créations a commencé à être généré dans différentes villes européennes. En visionnant quelques clips enregistrés en Allemagne et à Toulouse, on voit qu'en effet des noyaux de production d'idées et de rythmes qui se veulent « pops » et se revendiquent appartenir à la mouvance *Mangue Beat* ont comme objectif d'engendrer un circuit capable de connecter les *mangues* avec le réseau mondial de circulation du produit musical.

Ces propos des participants à de tels projets alternatifs nés dans les quartiers des périphéries de Vitória et Vila Velha signalent qu'il faut en effet créer des espaces pour que ces initiatives puissent avoir lieu. Car dès lors que l'on crée un lieu, surgissent fréquemment des expressions artistiques qui en fait signalent que cela s'avérerait nécessaire. Il est pourtant à noter que la préoccupation majeure ne porte plus sur le local ou sur le quartier, mais se consacre à inscrire une pratique musicale qui hybride des genres au départ brésiliens dans d'autres univers, et à participer de la dynamique locale du goût musical. Toutefois, de ce que j'ai pu voir, la mouvance *Mangue Beat* devient presque uniquement des percussions « mariées » avec l'apport de quelques cuivres. Le rôle des paroles des chansons, qui dénoncent le fait d'être « enfoncé dans la boue et dans un quartier sale où il n'y a que les urubus qui ont des ailes » (*idem*), a perdu son sens, et l'esthétique sonore et visuelle n'implique aucune identité particulière. D'ailleurs, la logique d'hybridation rythmique et l'esthétique musicale apparentée à l'inspiration *Mangue Beat*, très similaire à celle enregistrée par les clips mentionnés auparavant, ne s'expriment que par l'agencement percussif. La place du corps est plutôt tournée vers le rapport à l'instrument pratiqué. Les chorégraphies animées par les paroles de chansons ont également perdu leur place car ces dernières sont absentes.

²⁶ « Ninguém fuge ao cheiro sujo / Da lama da Manguetwon / [...] Ninguém fuge à vida suja / dos dias da Manguetwon... ». L. Maia, Dengue, Chico Science [compositeurs] « Manguetown », in *Afrocyberdelia* (1996).

Remarquons en outre que parmi les éléments de l'héritage légué par le *Mangue Beat*, il y avait l'idée de créer un circuit local et de l'inscrire dans un circuit global. Selon le propos que m'a livré le percussionniste Formiga : « adhérer à la mouvance *Mangue Beat* est chercher à faire que ce qu'on crée puisse sortir du *mangue* et aller vers le monde ». Fatinha, elle aussi percussionniste et étudiante en communication sociale, ajoute : « pour moi le sens d'être en réseau et d'être issue du *mangue* est d'être liée à la circulation de concepts, à la circulation de tendances ; être *mangue-beat*, c'est être l'ouvrier d'une usine de culture pop »²⁷. En fait, les éléments avec lesquels les anciens membres de Pirão de larvas et Chão molhado disent s'identifier restent nombreux, tant au niveau de l'esthétique musicale qu'au sens de la représentation de l'antenne parabolique plantée dans la boue, à savoir de mettre le *mangue* local en réseau avec le global. Cependant, ce qu'il est devenu difficile d'appréhender est la dissociation entre la musique produite et le langage verbal. Il en va de même pour ce qui est de la coupure entre les contextes rythmiques, mélodiques ou harmoniques et le cadre social de production ou d'exécution de leur musique. Ce qui laisse présupposer que la nouvelle dynamique musicale telle qu'elle se présente dans un cadre transnational n'intègre pas forcément l'intention de rendre possibles, par les rythmes et les paroles, les interprétations de nature politique et sociologique de la réalité des périphéries des capitales et grandes villes brésiliennes ou d'ailleurs. Car, si l'on suit les mouvances *Mangue Beat*, ces périphéries, souvent confrontées à des problèmes similaires, élaborent une musique, des chansons, des esthétiques et des chorégraphies par lesquelles musiciens, chanteurs, danseurs, se font ethnographes du quotidien. D'autant plus que ces formes d'expression se font récit ethnographique justement parce qu'elles se constituent en opposition à l'expérience de l'invisibilité. On parle donc d'une musique qui fait de l'exclusion, de la misère, de la dégradation, « invisibles » pour la ville, des clés pour interpeller la société et clamer visibilité et reconnaissance. Autrement dit, reste à savoir si cette logique de substitution de l'invisibilité par la visibilité pour désamorcer les tensions du quotidien de l'exclusion intègre la tendance transnationale de cette mouvance *Mangue Beat*.

Enfin, il me semble que le travail ethnographique auprès de groupes musicaux qui se savent éphémères et se disent voués à l'expérimentation, tout en se réclamant des héritiers d'un mouvement musical qui les précède, amène le chercheur à se consacrer à une singularité en termes d'expériences vécues par des musiciens d'espaces périphériques des villes. Il a apporté de nouvelles données concernant les dynamiques de formation, mais aussi les raisons de dissolution et de renouvellement de groupes musicaux dont la connaissance comble des lacunes en termes de logiques d'appréhension anthropologique

²⁷ « Para mim, o sentido de estar conectado e de ser do *mangue* é estar ligado à circulação de conceitos, à circulação de tendências ; ser *mangue-beat* é ser operário de uma fábrica de cultura pop. » (Entretien avec Fatinha, Vitória, juillet 2009)

des univers musicaux des périphéries urbaines. D'autant plus qu'il s'agit de groupes et tendances musicales faisant de ces quartiers des espaces de visibilité, de revendication et d'expression de reconnaissance des ambiguïtés sociales. Par le biais de la musique, ils élaborent des descriptions *sui generis* du présent, de nouvelles manières de référencer le passé et de « projeter leur présent ailleurs dans le futur ».

Or, tout en parlant de musique et des raisons de l'adhésion d'un groupe musical à la mouvance *Mangue Beat* ou à l'esthétique de Nação Zumbi, ce que j'ai appris dévoile des éléments de réflexion qui n'étaient pas forcément prévus dans le protocole ethnographique initial. En mettant en rapport les éléments à la base de l'appartenance à une tendance instrumentale, à une esthétique musicale, les paroles chantées et interprétées par la mobilisation du corps, on peut se demander quelle ethnographie il nous reste ou quelle ethnographie il est possible de pratiquer face à ce qui se veut éphémère. En discutant avec les musiciens, il ressort que sans se dire rappeur, sans permettre de diagnostiquer un rap, l'interprète s'adresse aux auditeurs depuis la boue (« *a partir da lama* »), depuis le *mangue*, depuis, en fait, l'espace d'un privé chaotique. Deux poésies qui révèlent que la boue de la Manguetown pénètre de partout et que, contrairement à leur chanson fétiche, il faut tout faire pour échapper à la sale odeur de la Manguetown.

BIBLIOGRAPHIE

Michel AGIER, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Éditions Parenthèses/IRD, 2000.

Sofiane AILANE, *Du South Bronx à la périphérie, empreinte du hip-hopper dans la Cité. Anthropologie du mouvement hip-hop à Fortaleza*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2011.

Paulo Henriques BRITTO, « A temática noturna no rock pós-tropicalista », in Santuza Cambraia NAVES et Paulo Sérgio DUARTE (orgs.), *Do samba-canção à Tropicália*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.

Alain DARRE, « Pratiques musicales et enjeux de pouvoir », Prélude in Alain DARRE (dir.), *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR, Collection, 1996.

Celso FAVARETTO, *Tropicália : alegoria, alegria*, São Paulo, Aletti Editorial, 1996, 2ème ed.

Nathalie FERNANDO, « La construction paramétrique de l'identité musicale », in Laurent AUBERT (dir.), *Identités musicales / Ateliers d'ethnomusicologie*, Genève, 2007, pp. 133-145.

Laure GARRABÉ, *Les rythmes d'une culture populaire : les politiques du sensible dans le maracatu-de-baque-solto*, Pernambuco, Brésil, Thèse de Doctorat, Université Paris VIII-Vincennes Saint Denis, 2010.

Alexandre GUERRA et al. (org.), *Atlas da nova estratificação social no Brasil*, v. 1, *Classe média – desenvolvimento e crise*, São Paulo, Cortez, 2006.

Maurice HALBAWCHS, « La mémoire collective chez les musiciens », *Revue philosophique*, 1939, pp.136-165.

François LAPLANTINE et Alexis NOUSS, *Le Métissage d'Arcimbondo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

Rossini Tavares de LIMA, *Folguedos populares do Brasil: maracatu, congada, moçambique, reisado, guerreiro, folia de reis, dança dos tapuios, cabocolinhos, caiapó, bumba-meu-boi e outros folguedos do boi, chegança e fandango ou Marujada*, São Paulo, Ricordi, 1962.

Junzo KAWADA, *La voix. Etude d'ethno-linguistique comparative*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1998, pp. 121-134.

Marcelo S. KELLER, « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales », in Jean-Jacques NATTIEZ (sous la direction de), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. L'unité de la musique*. Vol 5. Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2007, pp. 1127-1143.

Marcelo C. NERI (coord.), *A nova classe média*, Rio de Janeiro, CPS/IBRE, Fund. Getúlio Vargas, 2008.

Adalberto PARANHOS, *O roubo da fala. Origens da ideologia do trabalho no Brasil*, São Paulo, Boitempo, 1999.

Denise PAULME, Jean JAMIN, "Musique savante, musique populaire, musique nationale par André Schaeffener", *GRADHIVA*, n° 6, 1989, pp. 68-88.

Gérard POLICE, *La fête noire au Brésil. L'Afro-Brésilien et ses doubles*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Franck RIBARD, *Le carnaval noir de Bahia*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Jorge P. SANTIAGO, « Regards anthropologiques sur les espaces, quartiers et habitats "sensibles" », in Roselyne de VILLANOVA et Cristiane Rose DUARTE, *Nouveaux regards sur l'habiter : outils et méthodes, de l'architecture à l'anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp.59-78.

Jorge P. SANTIAGO, « Polysémie, inclusion et reconfigurations dans les terreiros d'umbanda », in Jorge P. SANTIAGO et Marina ROUGEON (dir.), *Expériences sensibles sur le terrain des religions afro-américaines*, Louvain-la-Neuve, Academia (à paraître, 2012).

Jorge P. SANTIAGO, « Paysage musical urbain et perception du sociopolitique au Brésil », *Cahiers du Crepal*, n° 15, 2008, pp. 127-146.

Jorge P. SANTIAGO, « "Au nom de l'esprit des sons..." : sociabilité musicale et identité urbaine au Brésil », in Gérard BORRAS (dir.), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 269-281.

Jessé SOUZA, *Os batalhadores brasileiros : nova classe média ou nova classe trabalhadora ?*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

Hilaine YACCOUB, « A chamada 'nova classe média' : cultura material, inclusão e distinção social », *Horizontes antropológicos*, vol. 17, n° 36, 2011 [En ligne]. URL : http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832011000200009&script=sci_arttext

Cláudio ZANOTELLI, « L'espace des homicides et l'espace socioéconomique : l'agglomération de Vitória-Brésil », *Cultures & Conflits*, n°59, 2005 [En ligne]. URL : <http://conflis.revues.org/index1888.html>

Cláudio ZANOTELLI, Adelmo Inácio BERTOLDE, Ana Maria LEITE, Eldon GRAMMLICH et Pablo Silva LIRA, « Les délits contre les personnes et pour

l'appropriation des biens et l'espace socioéconomique de l'agglomération de Vitória – Brésil », *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie*, n°2, 2007, [En ligne]. URL : <http://socio-logos.revues.org/251>

DISCOGRAPHIE

Paulinho Da VIOLA, « Bebadosamba », in *Bebadosamba*, Rio de Janeiro, 1996.

Luiz MAIA, DENGUE, Chico SCIENCE [compositeurs] « Manguetown », in *Afrocyberdelia*, 1996, page 12.

Chico SCIENCE & Nação ZUMBI [compositeurs], in *Da lama ao caos*, Rio de Janeiro, Chaos/Sony Music, 1994, 1CD.

Racionais MC's, « Salve ». I Blue, Mano BROWN [compositeurs], in *Sobrevivendo no inferno*, São Paulo, Cosa Nostra, 1998, CD, page 13.

RÉSUMÉ : A partir de dynamiques et d'esthétiques musicales développées par deux groupes musicaux dans la périphérie de l'aire métropolitaine appelée Grande Vitória, dans le Sud-Est brésilien, il s'agit d'analyser les spécificités des rapports entre pratiques musicales, sonorités quotidiennes locales et investissements identitaires. Dans le sillage du mouvement Mangue Beat et de l'esthétique musicale et chorégraphique du groupe Nação Zumbi, l'idée de ces groupes est de créer un circuit local et de l'inscrire dans le global et le transnational en se faisant ethnographes d'un quotidien particulier. Cette expérience a révélé une singularité en termes de vécu musical pour ces instrumentistes d'espaces périphériques. Dans le même temps, elle a fait surgir des éléments de réflexion non prévus dans le protocole ethnographique initial, car réalisée auprès de groupes musicaux qui se disent voués à l'expérimentation, et a révélé de nouvelles données concernant les dynamiques de formation, de dissolution voire de renouvellement de groupes dont l'appréhension anthropologique amène à se demander quelle ethnographie pratiquer face à ce qui se veut éphémère.

MOTS-CLÉS : Pratiques musicales, esthétiques, Grande Vitória, périphérie, *Mangue Beat*, Nação Zumbi, local, transnational, Brésil.